



Traduire la puissance du blanc. Du gothique dans "Native Son" de Richard Wright et "The Street" d'Ann Petry

Crystel Pinçonnat

► To cite this version:

Crystel Pinçonnat. Traduire la puissance du blanc. Du gothique dans "Native Son" de Richard Wright et "The Street" d'Ann Petry. Anna Saignes; Agathe Salha. Du Grand Inquisiteur à Big Brother. Arts, science et politique, Classiques Garnier, pp.307-319 2013, 9-782812-413711. hal-01390380

HAL Id: hal-01390380

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01390380>

Submitted on 1 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La puissance du blanc

Du gothique dans *Native Son* de Richard Wright et *The Street* d'Ann Petry

Crystel Pinçonnat
Université Paris Diderot (Paris 7)

« Pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc. »
Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*

Dans son essai *Fatheralong* (1994), l'écrivain afro-américain, John Edgar Wideman, en ayant recours à la métaphore du jeu de cartes, qualifie la notion de race d'« ultime carte blanche », un *joker*, en somme, qui assure la victoire de qui l'utilise. La race serait la ruse absolue inventée par les blancs pour toujours l'emporter, en faussant *a priori* le jeu. Son pouvoir serait d'autant plus implacable qu'elle fonctionnerait de façon retorse. « La race [écrit-il] signifie quelque chose d'assez précis quant au pouvoir, la façon dont un groupe prend le dessus sur les autres et maintient sa domination de manière infaillible »¹. Pour autant, elle n'agit nullement comme une force brute. La race est une fiction et son contenu est variable. Elle tient toutefois sa puissance de persuasion du fait qu'elle fait système. Elle se présente comme « un ensemble de suppositions » qui livre un modèle « pour penser la réalité, l'histoire, la causalité ». C'est en ce sens un système achevé, clos et envahissant, qui présente la même cohérence qu'une religion². Du même coup, utiliser le langage de la race, même pour celui qu'elle assujettit, revient à perpétuer sa puissance. Celui qui parle son langage adhère à son système, s'y convertit en quelque sorte et assure ainsi d'emblée sa victoire, en « devenant un agent actif de sa propre oppression »³. D'un point de vue narratif, de tels présupposés posent problème. Comment, dans un récit, montrer le double jeu de la race, son extrême efficacité et, parallèlement, son fonctionnement retors ? Même si peu d'écrivains afro-américains ont produit une analyse aussi percutante de la notion que celle menée par J. E. Wideman, il me semble pourtant que c'est le double jeu de la race qu'ils donnent à voir dans un grand nombre de leurs textes. Pour

¹ John Edgar Wideman, *Fatheralong. A Meditation on Fathers and Sons, Race and Society*, New York, Pantheon Books, 1994, p. xvi.

² *Ibid.*, p. xv.

³ *Ibid.*, p. xiii.

ce faire, il leur faut développer une double vision, défaire l'« oculo-centrisme »⁴ blanc et tenter de transcrire le rendu de la double conscience de l'Afro-Américain, telle qu'elle a été analysée par W.E.B. Du Bois⁵. Il leur faut, en ce sens, livrer une vision qui rende perceptibles différents niveaux de conscience et, par là, traduise l'ambiguïté extrême des mécanismes en jeu.

Pour étudier ce phénomène, j'ai choisi de travailler sur deux œuvres majeures du « *protest novel* », roman contestataire développé à partir des années 40 aux États-Unis : *Native Son* (*Un Enfant du pays*) de Richard Wright (1940) et un roman que l'on a souvent considéré comme étant de la même école⁶, *The Street* d'Ann Petry (1946). Je tenterai de montrer comment ces romans, tout en adoptant une esthétique réaliste, développent en quelque sorte une vision à double fond. En deçà du discours réaliste qui se veut « parfaitement transparent »⁷, ils dessinent, comme dans une sous-couche, un univers régi par un autre code et un autre type de fonctionnement : un monde inspiré du roman noir d'inspiration gothique, qui enferme – symboliquement et effectivement – le protagoniste, et le pousse au meurtre. Ainsi, en deçà de l'appréhension déterministe du monde social qu'il construit, le romancier rend également perceptible, comme par un « effet de décollement », la vision du protagoniste, soit un regard qui défait le langage prétendument rationnel de la race pour donner à voir son contenu foncièrement fantasmatique. Qu'il soit plein de rancœur à l'égard du monde blanc, comme Bigger Thomas, le héros de *Native Son*, ou habité par son rêve américain à l'image de Lutie Johnson chez A. Petry, le personnage filtre le monde par le biais de ses sensations et de ses représentations, et l'appréhende en conséquence. C'est cette vision en

⁴ Je traduis là littéralement la notion d'*ocularcentrism* utilisée par Martin Jay (cf. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993).

⁵ Cf. « Alors il m'est apparu avec une soudaine certitude que j'étais différent des autres ; ou comme eux, peut-être, dans mon cœur, dans ma vie et dans mes désirs, mais coupé de leur monde par un immense voile. [...] le Noir est [...] né avec un voile, et doué de double vue dans ce monde américain – un monde qui ne lui concède aucune vraie conscience de soi, mais qui, au contraire, ne le laisse s'appréhender qu'à travers la révélation de l'autre monde. C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle [...] Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. » (W.E.B. Du Bois, *The Souls of the Black Folk* [1903] ; pour la traduction française de Magali Bessone : *Les Âmes du peuple noir*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, pp. 10-11).

⁶ Cf. Heather Hicks, « “This Strange Communion” : Surveillance and Spectatorship in Ann Petry's *The Street* », *African American Review*, vol. 37, n° 1, printemps 2003, pp. 21-37, p. 21.

⁷ Tzvetan Todorov, « Présentation », Roland Barthes *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

focalisation interne que le romancier tient à inscrire dans le récit, une vision qui rende perceptibles les forces agissantes – obscures et pourtant blanches – que perçoit le personnage. Tout l’art de l’écrivain consiste donc non seulement à dépeindre une réalité « binoculaire » – comme saisie depuis un double foyer – dont les images ne concorderaient pas exactement, mais également à dramatiser sa nature conflictuelle.

Le fonds gothique national

Dans *Playing in the Dark*, Toni Morrison examine la façon dont la littérature américaine à ses débuts a utilisé les images de la noirceur – pas nécessairement de type racial d’ailleurs – pour construire l’Américain comme « un nouvel homme blanc ». Dans ce texte, T. Morrison insiste sur la puissante affinité entre la psyché américaine du XIX^e siècle et le roman noir d’inspiration gothique (« *gothic romance* »). En réinvestissant les scénarios et le répertoire gothiques, la fiction américaine se serait donné une scène imaginaire où explorer ses terreurs et les domestiquer, terreur de l’obscurité, en particulier, et de toutes les connotations dépréciatives qu’elle peut endosser. « Aucun roman gothique qui ne fasse appel à cette “puissance du noir” évoqué par Herman Melville, surtout dans un pays où résidait d’emblée une population noire, sur laquelle pouvait jouer l’imagination et à partir de laquelle les peurs, les problèmes et les dichotomies, tant historiques, éthiques, métaphysiques que sociales pouvaient être articulées. »⁸ « Par le biais de cette population noire pouvait s’élaborer des méditations sur la terreur, la terreur pour ces bannis – rebuts de l’Europe – de l’échec, de l’impuissance, de la nature sans limite, de la solitude originelle, de l’agression intérieure, du mal, du péché et de l’avidité. »⁹ Par un processus réflexif, la figure du noir devint le biais privilégié pour se penser ; elle permettait une exploration du « non-moi » et de sa nature. Grâce à cette figure antithétique de soi, l’être américain put se définir, en contrepoint, « non pas comme soumis à l’esclavage, mais libre, non pas repoussant, mais désirable [...], non pas damné,

⁸ Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1992, p. 37.

⁹ *Ibid.*, pp. 37-38.

mais innocent »¹⁰ Si l'on suit la lecture de T. Morrison, on comprend que, face à une telle prégnance fantasmatique, les écrivains afro-américains aient dû eux aussi construire leur vision du monde à partir du répertoire gothique. Il ne s'agissait pas pour eux de valider la version blanche, mais plutôt d'y répondre en l'inversant, en montrant les soubassements et en rendant manifeste, par le biais de scénarios imprégnés de ce même imaginaire, la puissance invisible et impénétrable du blanc – tant la race que la couleur, ou la valeur du moins.

Native Son : du naturalisme au gothique, effet de bascule

On a souvent relevé, dans *Native Son*, un imaginaire qui reprenait des éléments de l'univers d'Edgar Poe¹¹. Le roman pourtant se donne comme réaliste. Avec *Native Son*, R. Wright repousse les aspects exotiques qui ont pu caractérisé la ville noire. Pour la première fois, le lecteur est mis en contact avec le monde du ghetto et ce, d'un point de vue interne, tel qu'il est perçu par ses habitants et, en particulier, par Bigger Thomas, le protagoniste. Pour plonger son lecteur au cœur de cette réalité, R. Wright ouvre son roman sur une scène puissante, au traitement quasi cinématographique : le réveil de la famille Thomas. Sans repère aucun, le lecteur perçoit la scène de façon essentiellement auditive dans un premier temps. Il découvre ainsi les relations qu'entretiennent les divers membres de la maisonnée par le biais des quelques phrases échangées : la mère donne des ordres à Bigger essentiellement, l'aîné de ses trois enfants. Bien vite, à la torpeur matinale succède l'affolement : la mère a aperçu un gros rat dans la chambrée commune, elle donne l'alerte. Sous l'injonction des siens (« *Hit'im, Bigger ! [...] Kill'im !* »¹² ; « Tape dessus, Bigger ! », « Tue-le ! »), Bigger prend les choses en main et organise l'ordre de bataille. À l'encerclement, fait suite le combat singulier entre les deux adversaires : Bigger et la figure personnifiée du « gros rat noir ». La suite du texte fera comprendre au lecteur que le rat – dont on insiste sur la grosseur et la noirceur (« *a huge black rat* ») et que l'adjectif *big* qualifie à plusieurs reprises (« *he's a big bastard ! [...]*

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ Cf. Michel Fabre, *The World of Richard Wright*, Jackson, U. of Mississippi, 1985 (en particulier « Black Cat and White Cat : Wright's Gothic and the Influence of Poe », pp. 27-33).

¹² Richard Wright, *Native Son* [1940], New York, Harper & Row, 1986, p. 9 ; pour la traduction française d'Hélène Bokanowski et Marcel Duhamel : *Un Enfant du pays*, Paris, Gallimard, [1947] 1988, p. 12.

How in hell do they get so big ? »¹³) – constitue une représentation symbolique de Bigger, symbolisme encore renforcé par l’onomastique puisque, pour tout prénom, le personnage ne porte que la forme comparative de l’adjectif « *big* ». Tel son double animal, Bigger est condamné à vivre dans un espace restreint qu’il doit défendre, où seuls les plus forts, les plus adaptés, ont des chances de survie. R. Wright a lu Darwin, il croit « dans le déterminisme social, mais non biologique » ; pour lui, c’est l’environnement honni du monde blanc qui est la cause des souffrances de son peuple¹⁴. Aussi met-il en scène cette culpabilité fondamentale dans *Native Son*, tout en insistant sur la puissance des réflexes conditionnés qui déterminent le comportement des Noirs. C’est un long et puissant *Drrrrriiiiiiiiiiiiiinnng*, la sonnerie du réveil, qui résonne en ouverture du roman. À peine les personnages sont-ils réveillés que leur combat commence : lutte pour respecter la pudeur de chacun dans une pièce unique où tous dorment, lutte aussi pour protéger leur espace vital. De fait, le premier livre du roman est intitulé « Fear » (« La Peur »). C’est dans cette partie que le piège se refermera sur Bigger, suivant la progression hyperbolique et catastrophique des agressions narrées : corps à corps avec le rat, empoignade quasi fatale avec un compagnon d’errance – et meurtre accidentel de Mary, une jeune fille blanche et riche.

Après la scène d’ouverture, le lecteur assiste à l’errance de Bigger dans le ghetto, où il est présenté comme « fait comme un rat » : les blancs ont tous les droits, les Noirs aucun. « C’est exactement comme si on était en prison. La moitié du temps, j’m figure qu’on m’a mis à la porte du monde et qu’j’ai juste le droit de lorgner par un trou de la clôture... »¹⁵ Sans autre alternative, il accepte donc d’aller se présenter à l’emploi de chauffeur qui lui a été proposé, chez une riche famille blanche. Au moment de la découverte par Bigger de cet univers qui lui est radicalement étranger, le réseau d’images évoquant l’atmosphère des nouvelles de Poe se densifie. Elles rendent compte de l’inquiétante étrangeté qui caractérise ce monde pour Bigger. Ici le recours au répertoire gothique « rend autre », il traduit la nature horrifique du réel social pour l’Afro-Américain. Nulle

¹³ *Ibid.*, p. 10 ; trad. : « ce qu’il est le gros, le salaud ! [...] Mais bon Dieu, comment qu’y deviennent si gros ? » (*op. cit.*, p. 13).

¹⁴ Cf. Michel Fabre, *op. cit.*, p. 56-61.

¹⁵ *Un Enfant du pays*, *op. cit.*, p. 30 ; *Native Son* : « *It’s just like living in jail. Half the time I feel like I’m on the outside of the world peeping through a knot-hole in the fence.* » (*Op. cit.*, p. 23).

transparence donc, l'esthétique réaliste n'est plus de mise. Le monde blanc est fétichisé, ce qui renforce encore sa puissance fantasmatique et la peur qu'il génère chez le protagoniste. D'emblée, alors qu'il se tient encore à l'extérieur, la description de la demeure des Dalton réactive des images reprises aux *topoi* du château hanté :

C'était un monde froid et distant ; un monde de secrets blancs soigneusement gardés [...] il resta debout devant une haute clôture noire hérissée de pieux de fer [...] il n'y avait en lui que la peur et le vide.¹⁶

Non seulement l'intérieur de la maison est-il rempli d'objets étranges qui déstabilisent Bigger, mais les membres de la famille semblent également inquiétants, en particulier, Mrs Dalton, une figure éthérée, comparée à un fantôme, personnage dont la cécité renforce encore le caractère menaçant. Ce traitement rend compte de l'envoûtement fantasmatique et émotionnel exercé par ce monde sur Bigger¹⁷. Aussi, comme ravi par cet univers, en vient-il à actualiser le scénario programmé par le désir blanc qui veut que la faute soit noire : Bigger tue accidentellement Mary, la jeune fille de la maison. De retour d'une soirée d'où il la raccompagnait, Bigger a dû la porter dans sa chambre, du fait de son ivresse. Il a du même coup enfreint un tabou majeur pour un homme noir : franchir le seuil de la chambre d'une blanche. Au cours de cette scène, Mrs Dalton, espèce d'« intruse spectrale »¹⁸, pénètre dans la chambre de sa fille. De peur que les balbutiements confus de Mary ne l'intrigue et qu'elle ne le découvre près du lit où il se tient, Bigger couvre le visage de la jeune fille avec un oreiller et l'étouffe involontairement.

Tout en changeant radicalement d'esthétique, la scène du meurtre reprend et inverse celle du rat. Dans cet univers blanc, Bigger est désormais l'intrus. Pour éviter le déchaînement de sa violence contre lui, il annihile la seule source qui puisse trahir sa présence : Mary. Au combat initial avec le rat, se substitue une étreinte létale : Bigger pèse de tout son poids sur l'oreiller pour étouffer les cris de Mary. Il sent la tension de son corps se relâcher et les ongles, qui pénétraient sa chair,

¹⁶ *Ibid.*, p. 60 ; *Native Son* : « *This was a cold and distant world ; a world of secret carefully guarded. [...] he [...] stood before a high, black, iron picket fence, [...] only fear and emptiness filled him now.* » (*Op. cit.*, p. 45).

¹⁷ Cf. Joseph Bodziok, « Richard Wright and Afro-American Gothic », Trotman, James C. (dir.), *Richard Wright, Myths and Realities*, New York-Londres, Garland, 1988, pp. 27-42.

¹⁸ Je reprends l'expression à Mario Praz (cf. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir* [1966], trad. fr. de Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1977, « Tel », p. 177).

desserrer leur emprise. La confrontation naturaliste et pavlovienne initiale fait place à un scénario gothique, traité depuis le point de vue de l'intrus. Ce dernier doit affronter un ennemi bien plus inquiétant, sur lequel il n'a pas de prise : une ombre blanche, fantomatique, « *a white blur* », expression qui désigne Mrs Dalton tout au long de la scène du crime. Pour la première fois, le lecteur – en partageant le point de vue du protagoniste – perçoit la puissance fantasmatique du monde blanc pour un personnage noir. Son caractère énigmatique et terrifiant est traduit par un regard halluciné à la densité d'un cauchemar. En pénétrant dans ce monde, Bigger est entré dans un autre réalité, régie par d'autres lois. Le texte a basculé, passant d'un régime naturaliste à un régime gothique pour traduire non plus la puissance du noir, mais celle du blanc. De fait, le blanc est puissamment actif dans le roman. Il multiplie ses agents : la neige, bien sûr, qui empêche le fuyard de quitter la ville, mais de façon plus ironique aussi, le chat blanc, figure inversée du chat noir de la nouvelle de Poe (« *The Black Cat* »), qui vient accuser Bigger en se posant sur lui, au moment où des journalistes le prennent en photo : « Un éclair d'argent lui passa dans les yeux et il comprit que les hommes l'avaient photographié avec le chat sur son épaule. »¹⁹

The Street, une vision feuilletée du monde social

Rendre perceptible l'emprise du blanc, c'est aussi ce à quoi s'efforce Ann Petry dans son roman *The Street*. Elle retravaille toutefois le scénario livré par R. Wright en en changeant deux principales composantes. Premier changement majeur : au protagoniste masculin, elle substitue une femme (il s'agit du premier roman afro-américain ayant une femme noire pour protagoniste dont les ventes aient dépassé le million d'exemplaires, il connaît trois rééditions successives [1946, 1947, 1953]). Seconde transformation : tandis que la culpabilité sociale du riche propriétaire blanc – Mr Dalton, le père de Mary, dans *Native Son* – n'est révélée que très tardivement chez R. Wright, A. Petry choisit d'en innover littéralement son roman. Dans *Native Son*, cette responsabilité n'est mise au jour que tardivement, dans la plaidoirie de l'avocat de la défense, lors du procès de Bigger. Sous

¹⁹ *Un Enfant du pays*, op. cit., p. 253 ; *Native Son* : « *The silver lightning flashed in his eyes and he knew that the men had taken pictures of him with the cat poised upon his shoulder.* » (Op. cit., p. 190).

ses dehors de philanthrope, Mr Dalton est une figure de capitaliste sans scrupules. Il tire en effet de gros profits des loyers aux montants exorbitants pratiqués dans le *Black Belt* de Chicago, pour de petits logements insalubres, infestés de rats, tel celui de la famille Thomas. Comme l'indique le titre pour lequel elle opte, A. Petry produit, quant à elle, un gros plan sur cette forme d'exploitation. Pour autant, pas plus que R. Wright, elle ne donne un roman strictement réaliste qui démontrait les mécanismes économiques mis en jeu. Chez elle aussi, la démonstration prend un tour inquiétant.

The Street narre la « recherche du bonheur » par un sujet doublement minoritaire – féminin et noir. Bien que Lutie soit acquise aux idéaux américains²⁰, genre et couleur vouent sa quête à l'échec. Ils déterminent d'emblée la structure agonique du texte, soit « l'assaut implacable que le racisme, le capitalisme et le sexisme livrent au personnage »²¹. « *The street* », c'est la 116^e rue, une rue de Harlem qui, dans un premier temps, se présente comme l'ultime refuge de Lutie. Si elle y recherche un logement, c'est pour que son jeune fils ne soit plus exposé à une certaine promiscuité, qu'elle juge nocive, avec la maîtresse de son grand-père, à laquelle le contraint la cohabitation familiale. Lutie choisit donc de prendre un appartement où elle vivra seule avec son enfant. Ses maigres revenus l'obligent à se mettre en quête d'un logement dans une sombre rue de Harlem. Ici donc, on n'assiste pas à la rencontre catastrophique entre deux mondes qui vivent, en temps normal, séparés l'un de l'autre comme chez R. Wright. Lutie plonge dans un monde noir, uniquement habité par des noirs. D'emblée toutefois, certains indices troublants frappent le lecteur : tandis que Lutie décrypte la pancarte qui indique un logement vacant, une femme l'interpelle depuis sa fenêtre pour l'inciter à le visiter. Un peu plus loin, quand elle monte le sombre escalier, accompagnée du concierge de l'immeuble, Lutie perçoit le désir de cet homme qui semble la plaquer contre le mur. Le fait d'opter pour un personnage principal féminin va donc de pair avec une révision complète du scénario de R. Wright. De sujet du désir, désir mêlé d'effroi que Bigger projetait sur le monde blanc, désir plein de haine pour Mary, chez A. Petry, le protagoniste devient objet de désir, un désir qui réveille l'hostilité latente du milieu. Deux regards scrutateurs lui donnent corps, qui prennent

²⁰ Cf. Vernon E. Lattin, « Ann Petry and the American Dream », *Black American Literature Forum*, vol. 12, n° 2, été 1978, pp. 69-72.

²¹ Keith Clark, « A Distaff Dream Deferred ? Ann Petry and the Art of Subversion », *African American Review*, vol. 26, n° 3, automne 1992, pp. 495-505, p. 496.

Lutie dans leur double faisceau : celui de Mrs Hedge, la voisine accrochée à sa fenêtre, et celui de Jones, le concierge. Lutie est une figure d'assiégée et pour traduire cette réalité, le récit prend un tour claustrophobe : il enferme le personnage, l'étouffe, et le lecteur avec lui.

Les rues comme celle où elle vivait n'étaient pas le fruit du hasard. Elles étaient l'équivalent, dans le Nord, des lynchages collectifs commis dans le Sud [...]. Depuis sa naissance, Lutie avait été confinée dans des lieux de plus en plus étroits, et maintenant elle était presque emmurée, et le mur avait été monté, brique après brique, par des mains blanches empressées.²²

Tout en réactivant l'image du cul de sac, de l'enfermement naturaliste dans une rue sordide, sans lumière, triste et malodorante, le texte s'ouvre progressivement, on le pressent ici, à une autre lecture. Insensiblement, sans que le lecteur ne l'identifie, puisqu'il travaille comme en surimpression, A. Petry réactive le scénario gothique de l'héroïne persécutée qui s'apprête à être emmurée vivante²³, traquée par des morts-vivants qui rôdent autour d'elle pour la posséder, l'anéantir, et lui ravir son humanité. Mrs Hedge, gigantesque masse de chair, – « créature échouée d'une autre planète »²⁴, dit le texte – contemple la rue depuis son appartement du premier étage, examinant les va-et-vient de chacun et supputant, en bonne maquereille, les profits qu'elle peut en tirer. Jones, le concierge, quant à lui, est une créature des souterrains, autre *topos* du roman noir, espèce de géant animé de pulsions de viols et de meurtres. Grâce à ces deux personnages, le modèle mécaniste du piège, même s'il est réactivé, se complexifie. Le retour fulgurant du corps et l'inscription de ses pulsions sur la scène urbaine permet de dessiner autre chose. Si Mrs Hedge et le concierge, corps monstrueux, désirants et frustrés, s'apprêtent à s'emparer de leur proie, c'est pour la livrer à celui dont ils ne sont que les créatures. Zombies inféodés au maître, Junto, le blanc pour lequel tous travaillent, celui qui contrôle le quartier, ses immeubles, ses bars et ses bordels, ils rendent visible la présence invisible du mal. Pourtant, le mal rôde et Lutie le perçoit. « Chose

²² Ma traduction (j'ai moi-même traduit toutes les citations de *The Street*). Texte original : « *Streets like the one she lived on were no accident. They were the North's lynch mobs, [...] the method the big cities used to keep Negroes in their place. [...] From the time she was born, she had been hemmed into an ever-narrowing space, until now she was nearly walled in and the wall had been built up brick by brick by eager white hands.* » (Ann Petry, *The Street* [1946], Boston, Houghton Mifflin Company, 1991, p. 323-324).

²³ Cf. Evie Shockley, « Buried Alive : Gothic Homelessness, Black Women's sexuality, and (Living) Death in Ann Petry's *The Street* », *African American Review*, vol. 40, n° 3, automne 2006, pp. 439-460, p. 451 et sq.

²⁴ « *The appearance of a creature that had strayed from some other planet* » (*ibid.*, p. 237).

silencieuse, rampante »²⁵, il la traque, la précède jusque dans son appartement et s'y infiltre. En réinvestissant l'imaginaire du romantisme noir, A. Petry développe donc, chez le lecteur, une vision comme feuilletée, à double épaisseur. Elle produit une vision grossissante, qui déforme le réel afro-américain tout en le dénudant, et inscrit constamment la double conscience de son personnage. Lutie en effet sait parfaitement lire le monde social, elle le décrypte avec la même compétence experte que l'écrivain réaliste. Quand une annonce propose « un trois pièces, avec chauffage central, parquet, dans immeuble respectable, à un prix raisonnable »²⁶, il lui suffit de regarder la façade du bâtiment, pour traduire chacun des termes de l'affiche : « Parquet, ça voulait dire que le bois était si vieux et si décoloré [...] que rien ne cacherait les rayures, [...] les coups de marteaux du temps, des enfants et des ivrognes, et les femmes sales, négligées. »²⁷ Fièvre de son expertise, Lutie repousse toutefois une autre forme de savoir : elle discrédite son intuition et déjuge la perception qu'elle lui donne de la réalité. Contaminée par les valeurs et la morale blanches (selon lesquelles le dur labeur et la droiture seraient gages de réussite et de bonheur), elle repousse ce qu'elle tient désormais pour d'anciennes superstitions. Même si le texte ne cesse d'inscrire ce savoir ancestral qu'elle détient et grâce auquel elle aurait pu éviter le danger, Lutie l'ignore :

Il n'y avait aucun moyen d'expliquer rationnellement cette peur instinctive, immédiate, qu'elle avait ressentie lorsqu'elle avait vu le concierge la première fois. Grand-mère aurait dit : « C'est rien qu'le mal, mon enfant. Y'a des gens qu'en sont tellement remplis qu'tu peux l'sentir venir vers toi – comme s'il suintait d'leur peau. »²⁸

En absorbant naïvement la culture blanche et ses valeurs, Lutie s'est volontairement coupée une à une des ressources noires et de la « contamination toxique » qui, selon elle, risquaient de corrompre son intégrité physique et intellectuelle, tout comme celle de son enfant. En repoussant cette forme de connaissance, elle a également rompu avec le fonds de croyances qui aurait pourtant pu l'aider à combattre la puissance beaucoup plus sournoise, parce qu'invisible du blanc :

²⁵ « *Creeping, silent thing* » (*ibid.*, p. 418).

²⁶ « *Three rooms, steam heat parquet floors, respectable tenants* » (*ibid.*, p. 3).

²⁷ « *Parquet floors here meant that the wood was so old and so discolored no amount of varnish or shellac would conceal the scars and the old scraped places, the years of dragging furniture across the floors, the hammer blows of time and children and drunks and dirty, slovenly women.* » (*Ibid.*).

²⁸ « *There were no explaining away the instinctive, immediate fear she had felt when she first saw the Super. Granny would have said, "Nothin' but evil, child. Some folks so full of it you can feel it comin' at you – oozi'n' right out their skins."* » (*Ibid.*, p. 20).

Elle était aussi stupide que Grand-mère. Ce qui montrait bien que l'on ne pouvait être élevé par quelqu'un comme Grand-mère sans absorber toutes sortes de bêtises qui surgissaient de vous, comme venues de nulle part pour ainsi dire, au moment où l'on s'y attendait le moins. Toutes ces histoires concernant ces choses que les gens ressentent avant qu'elles n'adviennent réellement. Des contes qui avaient été transmis depuis des générations et des générations et qui, si vous tentiez de suivre leur cheminement, vous conduisez, dieu seul sait où — jusqu'en Afrique probablement.²⁹

En montrant la lutte acharnée menée par Lutie pour ne pas céder aux croyances ancestrales dénigrées par le pouvoir blanc, la romancière produit précisément chez le lecteur la double vision que l'héroïne repousse en elle. D'emblée, il perçoit les signes d'une puissance agissante et s'émeut de voir l'héroïne ignorer les avertissements pourtant explicites qu'elle reçoit. Lutie refuse de considérer ses perceptions comme une forme de connaissance fiable. La société blanche a en cela annihilé la défense intime dont elle disposait, ce en quoi Lutie est aussi devenue l'esclave du maître blanc.

Conclusion : En attendant les femmes puissantes

En choisissant pour protagoniste un sujet féminin et noir clivé, A. Petry refuse à Lutie les pouvoirs qu'elle aurait pu tirer d'un savoir ancré dans sa vision du monde. Se défiant de ses perceptions, Lutie se présente comme une « anti-sorcière », un personnage incapable de puiser ses forces dans le fonds ancestral et d'y fourbir ses armes. En cela, le roman *The Street* fait figure de jonction. Si la romancière y réécrit, dans la perspective d'une « *native daughter* »³⁰, le roman de R. Wright, elle laisse pressentir toutes les femmes puissantes qui, comme investies de la puissance du réel merveilleux, oseront quelques décennies plus tard bousculer l'ordre du maître blanc, telle la Tituba, la sorcière de Maryse Condé³¹. À l'inverse, le personnage de Lutie, en absorbant le code

²⁹ « *She was as bad as Granny. Which just went on to prove you couldn't be brought up by someone like Granny without absorbing a lot of nonsense that would spring at you out of nowhere, so to speak, and when you least expected it. All those tales about things that people sensed before they actually happened. Tales that had been handed down and down and down until, if you tried to trace them back, you'd end up God knows where – probably Africa.* » (*Ibid.*, pp. 15-16).

³⁰ Je reprends l'expression à Keith Clark, art. cité, p. 495.

³¹ Ann Petry a également écrit un roman sur le personnage de Tituba (*Tituba of Salem Village* [1964]) mais si, comme Lutie, cette dernière possède des dons et pressent les accusations de sorcellerie qui la menacent, elle ne sait s'en défendre.

blanc et ses valeurs³², a certes mésestimé les siens et, avec eux, les compétences qu'ils lui ont transmises, mais elle a surtout œuvré, contre elle-même, à son propre anéantissement.

³² Au début du roman, Lutie travaille dans une lointaine banlieue, chez une famille de Blancs aisés. C'est là qu'elle absorbe leur discours et est, en quelque sorte, contaminée par lui : « *After a year of listening to their talk, she absorbed some of the same spirit. The belief that anybody could be rich if he wanted to and worked hard enough [...] Some of this new philosophy crept into her letters to Jim.* » (*Ibid.*, p. 43, souligné par moi ; trad. : « Après les avoir écouté parler pendant un an, elle absorba un peu du même esprit. La croyance que quiconque pouvait devenir riche s'il le voulait et travaillait assez dur [...] Un peu de cette philosophie s'infiltrait dans les lettres qu'elle écrivait à Jim. ») L'emploi du verbe « *to creep* » (« ramper ») montre bien l'infiltration sournoise qui opère. C'est le même verbe qui est utilisé plus loin dans le texte pour traduire l'inquiétante présence silencieuse que perçoit Lutie.